



« When you said sea hag, did you mean like old woman hag or evil magic hag? » : Imbrication du conte de fées et du (post)féminisme dans *Charmed*

Alexis Pichard



Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Édition électronique

URL : <http://tvseries.revues.org/2190>

DOI : 10.4000/tvseries.2190

ISSN : 2266-0909

Référence électronique

Alexis Pichard, « « When you said sea hag, did you mean like old woman hag or evil magic hag? » : Imbrication du conte de fées et du (post)féminisme dans *Charmed* », *TV/Series* [En ligne], 12 | 2017, mis en ligne le 20 septembre 2017, consulté le 07 décembre 2017. URL : <http://tvseries.revues.org/2190> ; DOI : 10.4000/tvseries.2190

Ce document a été généré automatiquement le 7 décembre 2017.



TV/Series est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

« When you said sea hag, did you mean like old woman hag or evil magic hag? » : Imbrication du conte de fées et du (post)féminisme dans *Charmed*

Alexis Pichard

- 1 Le monde des séries télévisées américaines s'est longtemps abstenu d'adapter les contes de fées : peut-être parce que l'aspect bref et clôturé du genre prévenait tout étirement sur la durée, ou bien que la technique, le manque de moyens et d'ambitions des fictions télévisées ne permettaient pas de rendre au mieux le merveilleux des univers contés.
- 2 Ainsi, il fallut attendre la fin des années 1980 pour voir une version moderne de *La Belle et la Bête* (CBS, 1987-90) et pour découvrir *The Charmings* (ABC, 1987-1988), sitcom éphémère qui suivait les protagonistes de *Blanche Neige* propulsés dans le Los Angeles des années 1980. Aujourd'hui, les contes de fées sont fort bien représentés avec trois séries plutôt inventives, *Once Upon a Time* (2011-) sur ABC, *Grimm* (2011-) sur NBC et *Beauty & the Beast* (2012-2016) sur theCW, preuve que le genre n'a pas perdu de son attrait, bien au contraire.
- 3 Le conte de fées, par son rapport au merveilleux et à la magie, se retrouve de façon logique dans des séries fantastiques et il n'est pas anodin que les trois séries précitées soient, à des degrés différents, des fictions appartenant à ce genre. Il n'est pas anodin non plus que l'on retrouve les contes de fées dans une série fantastique plus ancienne comme *Charmed*, fiction phare des années 1990-2000 diffusée sur le *network* pour jeunes The WB. En dépit d'une forte popularité et d'un impact culturel certain¹, la série est longtemps restée mésestimée par le milieu universitaire bien que, depuis quelques années, les travaux et communications scientifiques se multiplient, portant le plus souvent sur les

questions de genre². Le présent article se situe dans la continuité de cet intérêt universitaire grandissant pour la série.

- 4 *Charmed* consacre un ensemble de quatre épisodes aux contes de fées, épisodes constituant un récit allégorique autonome³ autour de la question du féminisme que nous nous proposons d'analyser au fil de l'étude qui suit. Nous mettons d'abord au jour le rapport étroit que la série entretient avec les contes de fées pour interroger, par la suite, la manière dont ceux-ci sont incorporés et retravaillés au sein de la diégèse, et les finalités d'une telle opération. Car, comme dans le cas des autres reprises qu'elle propose de la littérature ou bien du cinéma, *Charmed* ne se limite pas à un simple pastiche de *Blanche Neige* ou de *Cendrillon*. La série subvertit le conte de fées en en déconstruisant les codes, notamment le rapport entre genres sexués (*gender*) qui y prévaut. Elle procéderait donc d'une relecture féministe du genre littéraire. Néanmoins, ce postulat fait surgir un problème définitionnel qu'il s'agira de résoudre puisque cela pousse à s'interroger sur le « féminisme » en soi, mouvement social qui a évolué depuis le XIX^e siècle, connaissant au moins trois vagues aux idéologies différentes. Autrement dit : de quel « féminisme » la série *Charmed* se fait-elle le héraut ?

***Charmed* : un rapport étroit au conte de fées**

- 5 Placée sous le signe de la magie et du merveilleux, la série *Charmed* partage d'emblée de nombreuses caractéristiques avec l'univers bien identifiable des contes de fées, fées qui apparaissent d'ailleurs dans plusieurs épisodes⁴. D'un point de vue narratif, les contes de fées se distinguent par trois règles immuables⁵. Premièrement, le lecteur a la plupart du temps l'assurance que le dénouement sera heureux. Deuxièmement, la caractérisation des protagonistes est manichéenne car au caractère exemplaire des héros contrastent la sournoiserie et la malice de leurs ennemis. Enfin, l'univers du conte est clôturé, ce qui est textuellement remarquable par l'usage des formules - presque magiques - d'entrée et de sortie : « il était une fois » (*once upon a time*) et « ils vécurent heureux jusqu'à la fin des temps » (*they lived happily ever after*).
- 6 On retrouve ces règles structurelles des récits merveilleux dans *Charmed*. Par sa nature sérielle et son postulat de départ (un trio de sorcières), on sait d'emblée que les héroïnes de *Charmed* resteront au nombre de trois, bien que cela admette la mort d'une sœur en cours de route (Prue) et la découverte d'une autre (Paige). La caractérisation des personnages, à défaut d'être aussi caricaturale que dans la plupart des contes de fées, suit une logique manichéenne en opposant le bien et le mal, ce qui est rendu visuellement par l'apparat des forces antagonistes : les Fondateurs (*Elders*), grandes autorités du bien, sont ainsi affublés de toges blanche et dorée tandis que les démons et autres sorciers maléfiques sont essentiellement vêtus de noir et de couleurs sombres, dans une esthétique évoquant souvent le sadomasochisme. De même, leurs univers respectifs reposent sur une imagerie bichromique s'approchant des représentations traditionnelles du paradis et de l'enfer bibliques. Le repaire des Fondateurs est ainsi un vaste étendue à ciel ouvert d'un blanc maculé où flotte une légère brume et où se dressent quelques colonnes et monuments de style classique. Au contraire, le monde souterrain des démons n'est fait que de flammes, de terre sèche, de ciels crépusculaires et de passages étroits et menaçants.

- 7 Pour ce qui est de l'aspect clôturé du conte, on le remarque aussi dans *Charmed*, d'abord par ses nombreux épisodes bouclés, unitaires, mais aussi à l'échelle des saisons puisque chacune d'entre elles se conclut sur la fermeture « magique » des portes du manoir Halliwell, et, enfin, à l'échelle de la série puisque l'ultime épisode au titre évocateur « Forever Charmed » apporte une conclusion digne des contes de fées. À l'issue d'un dernier combat, les sœurs Halliwell se réunissent afin de consigner leur histoire dans le Livre des Ombres, grimoire familial ancestral. Mais loin de se limiter au résumé des huit années qu'elles ont vécues, Phoebe, Paige et Piper prennent tour à tour la parole pour relater leur devenir, exécutant ainsi une prolepse narrative et visuelle: à travers quelques brèves séquences, nous les retrouvons des années plus tard, toutes les trois mariées et mères de trois enfants. La série va même encore plus loin dans le temps en nous transportant quelques générations plus tard jusqu'à une Piper âgée de 80 ans alors en train de conclure le récit - devenu conte - de sa propre vie en compagnie de l'une de ses petites ou arrières-petites filles. Cette conclusion illustre donc la formule rituelle qui vient traditionnellement clore le conte de fées car, en effet, les sœurs vécurent heureuses et eurent beaucoup d'enfants.
- 8 D'autres caractéristiques du conte de fées sont présentes dans *Charmed*. On pense notamment au chiffre 3, chiffre magique par excellence sur lequel la plupart des contes mais aussi des mythes et religions reposent⁶. Par exemple, dans *Blanche neige* des frères Grimm, tout semble fonctionner de manière ternaire : la caractérisation de l'héroïne se fait à partir de trois couleurs (blanche comme la neige, rouge comme le sang, noir comme l'ébène), la maléfique marâtre tente de tuer sa belle-fille en personne à trois reprises, sans oublier qu'à la mort temporaire de l'héroïne, les nains veillent et pleurent pendant trois jours. Cette valeur structurale du chiffre 3 est immédiatement repérable dans *Charmed* à travers le trio de sœurs sorcières porteuses du pouvoir des trois. Leur symbole, la triquetra, répond au principe trinitaire avec un entrelacs de trois cercles symbolisant, selon l'interprétation wiccan et New Age adoptée par la série, la déesse triple néopaganiste. On retrouve notamment ce symbole sur la couverture du Livre des Ombres qui vient ainsi marquer l'unité des sœurs : à elles trois, elles incarnent la déesse triple. Nous pouvons en dernier lieu mentionner la fin de la série évoquée plus haut et le fait que chaque sœur a trois enfants...
- 9 Au-delà de ces quelques caractéristiques « contesques » auxquelles on pourrait ajouter l'exploration de mondes merveilleux et la présence d'un bestiaire très dense, *Charmed* intègre certains contes de fées célèbres et en imagine d'autres dans quatre épisodes des saisons 3 à 5 aux titres évocateurs : « Once Upon a Time », « A Knight to Remember » (4.6), « A Witch's Tail⁷ » (5.1-2) et « Happily Ever After » (5.3). Au cours de ces épisodes, Piper se transforme en petit chaperon rouge qui doit affronter sa grand-mère possédée par le loup maléfique. Phoebe, quant à elle, devient une sirène dans le but d'en sauver une autre, jouant au passage sur le fait que son interprète, Alyssa Milano, a servi de modèle à Ariel, la sirène du film d'animation de Disney. Enfin, Paige vient à incarner Blanche Neige après avoir croqué dans une pomme empoisonnée. Notons que dans « A Knight to Remember », la jeune femme était déjà transformée en personnage d'un conte de fée fictif, à savoir une maléfique et dangereuse enchantresse dont on apprend qu'elle n'est autre qu'une vie antérieure de l'héroïne.
- 10 L'incorporation et la réécriture des contes de fées offrent un regard le plus souvent amusé sur leur genèse et leurs diverses adaptations. Elles participent également de la dimension postmoderne et intertextuelle de *Charmed*⁸. En effet, la série fonctionne sur

deux modes : d'une part, un conte de fées n'est jamais reproduit tel quel mais il est adapté à l'intrigue et remanié, et est souvent mêlé à d'autres contes de fées, ce qui permet un enchevêtrement intéressant des univers diégétiques (*hybridité des textes*); d'autre part, la série ne s'arrête que très rarement sur une version du conte et s'amuse au contraire à mélanger les différentes adaptations et à les faire s'entrecroiser (*hybridité des versions*).

- 11 Ces mélanges intertextuels sont particulièrement remarquables au cours de l'épisode « Happily Ever After » dans lequel une vilaine sorcière en appelle aux contes de fées pour vaincre les sœurs Halliwell. L'épisode procède d'une hybridité des textes en faisant cohabiter, dans un vaste détournement, des classiques tels que *Cendrillon*, *Le petit chaperon rouge* et un conte plus contemporain, *Le Magicien d'Oz*. Dans le même temps, la série joue avec les différentes versions des contes. Ainsi, lorsque Paige se transforme en Blanche neige foudroyée par la pomme empoisonnée, les sept nains s'annoncent au manoir Halliwell et demandent : « Somebody here eat a poisoned apple ? » La série va alors mêler les deux principales versions de *Blanche neige*, celle de Grimm et celle de Disney: l'indifférenciation des sept nains, dont on apprend qu'ils doivent à présent être appelés « personnes de petite taille », évoque la version de Grimm, tandis que la nécessité d'un baiser du prince charmant fait référence à la version de Disney. Là encore, la référence à la version de Disney se fait d'ailleurs sur le mode de l'ironie :

NAIN. When's her prince getting here ?

PIPER. She doesn't have a prince.

NAIN. No prince ? Then who's gonna kiss her?

- 12 C'est finalement Piper qui sauvera Paige d'un repos éternel, permettant à la série de produire sa propre version du conte et « assure [ainsi] la survie du mythe et son continuuel passage⁹ ».
- 13 Pour l'anecdote, cette cohabitation des différentes versions de *Blanche neige* ou même de *Cendrillon* ne fut pas une sinécure pour les scénaristes de la série du fait du tempérament procédurier de la firme Disney quand il s'agit de faire référence à ses films d'animation. Comme l'explique Brad Kern, *showrunner* de *Charmed* :

J'ai cru que ma tête allait exploser lorsque nous avons mis au point l'intrigue de cet épisode. Et en plus, il fallait aussi éviter toutes les chausse-trappes juridiques liées à Disney. Par exemple, vous ne pouvez avoir des nains qui coupent du bois, parce que c'est dans Disney qu'ils coupent du bois, pas dans le conte de Grimm. Il a vraiment fallu faire beaucoup de recherches pour cet épisode, afin d'être sûr de faire une version pré-Disney. Les juristes étaient très inquiets¹⁰.

- 14 Ainsi, nous voyons d'emblée la proximité entre *Charmed* et les contes de fées. En reprenant ces canons littéraires merveilleux, la série en garantit la pérennité et parfait sa propre popularité. En effet, la présence des contes au sein de la fiction est un argument marketing du fait de leur aspect universel, donc fédérateur. D'ailleurs, leur omniprésence au début de la saison 5 s'explique en grande partie par la réorientation imposée à la série par la chaîne The WB. Après une quatrième saison plus sombre et feuilletonnante, *Charmed* est déplacée au dimanche soir, à un créneau familial, et se doit donc d'épouser les codes du divertissement grand-public¹¹. Le traitement de *La petite sirène* dans le double épisode « A Witch's Tail » répond à cette logique: l'apparition de Phoebe en sirène ravit le jeune public, de même que son accoutrement séduit les pères de famille, tandis que la maternité de Piper et le divorce de Phoebe ciblent davantage un public féminin.
- 15 Nonobstant, comme nous l'avons vu, la reprise hommage des contes de fées satisfait également des aspirations artistiques en lorgnant vers le détournement drolatique et

ironique, marque de la dérision postmoderne de *Charmed*. On remarque d'ailleurs que cette subversion du genre littéraire et de ses codes s'opère principalement par le truchement d'une subversion des genres sexués, autrement dit un phénomène de *genderbending*. Cela laisserait ainsi affleurer les intentions féministes de la série et de ses auteurs.

De la subversion du genre au *genderbending* : pour une relecture féministe des contes de fées

- 16 Le paradoxe des contes de fées est flagrant : la plupart d'entre eux sont des histoires de femmes, dans lesquelles les femmes sont mises en avant et pourtant leur représentation est tout sauf flatteuse au sens où elles suivent trois grands archétypes¹² :
 1. La jeune fille ou femme innocente, très souvent docile, passive et dotée d'une intelligence toute relative. Piper ironise d'ailleurs sur le fait que l'héroïne du *Petit chaperon rouge* est incapable de reconnaître le loup qui a pris l'apparence de sa grand-mère : « As if she wouldn't see through that », dit-elle. Notons l'ironie dramatique qui se cache derrière ce commentaire puisque Piper, elle-même, ne parvient pas à voir que sa grand-mère est possédée par le loup du conte.
 2. La figure maternelle bienveillante, rassurante et généralement disparue. C'est le cas de la mère de Blanche neige, morte en accouchant, et de celle de Cendrillon qui s'éteint au cours des premières lignes de la version des Frères Grimm. Dans *Charmed*, l'incarnation parfaite de cet archétype est Patty, la mère défunte des sœurs, qui apparaît d'ailleurs dans l'épisode « A Witch's Tail » en icône virgine pour sauver Piper de la noyade.
 3. Enfin, la maléfique marâtre, caractérisée par ses excès, sa passion destructrice, sa colère : une représentation proche de la sorcière, la femme qui est trop femme, qui n'est pas domestiquée et qui, du fait de son âge mûr, exècre sa belle-fille qui est toujours plus belle qu'elle. Dans la série, plusieurs personnages féminins endossent ce rôle, de la sorcière des mers (5.1) à la méchante sorcière (5.3).
- 17 Cette typologie témoigne de la vision de la femme au XVII^e et XVIII^e siècle, époque où le féminisme était une notion inexistante. Outre la passivité des héroïnes qui subissent plus qu'elles n'agissent, celles-ci sont aussi généralement louées pour leurs vertus domestiques et leur beauté. L'homme – que ce soit le prince de *Blanche neige* ou de *Cendrillon*, ou le chasseur dans *Le petit chaperon rouge* de Grimm – est le seul à pouvoir sauver la demoiselle en détresse et lui offrir un avenir heureux et plein d'enfants. Et même au cours du XX^e siècle, alors que le féminisme prospère et évolue, les adaptations de Walt Disney continueront à pérenniser cette vision. La relecture de *Blanche neige* par Disney est en cela un bon exemple puisqu'elle ajoute le baiser salvateur du Prince, baiser qui va ramener l'héroïne à la vie. En effet, le baiser est absent de la version de Grimm : Blanche Neige s'éveille de son sommeil lorsque les serviteurs du Prince, qui transportent son cercueil de verre, trébuchent en chemin vers le château, causant un choc tel que le morceau de pomme resté coincé dans sa gorge est expulsé.
- 18 Il n'est pas étonnant de voir que les vertus présumées des contes de fées, qui, selon le psychologue Bruno Bettelheim¹³, exorcisent les peurs des enfants et leur permettent de se préparer aux épreuves de la vie adulte¹⁴, ont été progressivement remises en question par des philosophes comme Simone de Beauvoir pour qui les contes délivrent un enseignement nocif en ce concerne les femmes. Dans *Le deuxième sexe*, la philosophe française insiste en effet sur le formatage social que représentent les contes de fées pour

les jeunes filles dans la mesure où ils les vouent à des modèles d'épanouissement personnel reposant sur l'amour d'un homme. À cela s'ajoute une répartition dommageable des rôles genrés puisque la princesse est immuablement placée dans une relation de soumission par rapport au prince tandis que celui-ci est toujours dans l'action, dans la conquête :

Elle apprend que pour être heureuse il faut être aimée ; pour être aimée, il faut attendre l'amour. La femme c'est la Belle au Bois Dormant, Peau d'Ane, Cendrillon, Blanche Neige, celle qui reçoit et subit. Dans les chansons, dans les contes, on voit le jeune homme partir aventureusement à la recherche de la femme ; il pourfend les dragons, il combat les géants ; elle est enfermée dans une tour, un palais, un jardin, une caverne, enchaînée à un rocher, captive, endormie : elle attend. *Un jour mon prince viendra...* Les refrains populaires lui insufflent des rêves de patience et d'espoir¹⁵.

- 19 La critique beauvoirienne imprègne la série à certains moments. Dans « Happily Ever After », Paige rappelle ainsi à Piper que les contes de fées sont réactionnaires et machistes et qu'elle ne devrait pas s'en servir comme outils éducatifs pour son futur enfant:

PIPER. Silly ? You think fairy tales are silly ?

PAIGE. Yeah, they're all about helpless women needing big, strong men to come and rescue them. Plus, they're filled with evil witches. You really wanna teach your kid that ?

- 20 Plus généralement, *Charmed* propose une relecture féministe des contes de fées qui en subvertit les schémas narratifs mais aussi et surtout les schémas genrés. Cela se remarque d'abord par une réinterprétation de la traditionnelle figure maléfique de la sorcière qui tranche avec les représentations populaires transmises, entre autres, par les contes de fées. Aux sorcières affreuses et œuvrant pour le mal qui ont tant hanté les sociétés chrétiennes à partir du Moyen-Âge jusqu'au XVIII^e siècle succèdent trois belles jeunes femmes dévouées à la cause du bien commun. Ce renversement peut être mis en parallèle avec la réappropriation de la figure de la sorcière par les féministes des années soixante, aussi nommées féministes de la deuxième vague. Celles-ci donnèrent un sens positif au terme même de « sorcière », servant à qualifier les femmes qui s'opposent à la domination masculine et qui essaient de subvertir la société patriarcale, insistant par là même sur le fait que la sorcière est originellement une construction de cette même société patriarcale visant à opprimer les femmes¹⁶. L'une des meilleures illustrations télévisuelles de cette réappropriation de la figure de la sorcière demeure la série *Ma sorcière bien aimée* (*Bewitched*, ABC, 1964-1972) et sa galerie de sorcières libérées et féministes à l'image d'Endora – « pionnière du féminisme¹⁷ » – qui désespère sans cesse du mode de vie étouffant et sexiste choisi par sa fille Samantha. Cette dernière, également une sorcière, a épousé un mortel qui lui refuse toute utilisation de la magie, servant ici de métaphore de la féminité. Brimée par son mari et par son cadre de vie, la banlieue américaine, Samantha illustre et dénonce à sa manière « le problème sans nom » (« the problem that has no name ») évoqué par Betty Friedan dans son ouvrage influent *The Feminine Mystique* pour désigner le mal-être des ménagères américaines dans les années 1950¹⁸.

- 21 *Charmed* suit ce sillage féministe par le biais du conte de fée en faisant des sœurs Halliwell des héroïnes fortes, loin des archétypes du genre, qui mettent à mal la figure de l'homme providentiel. Dans l'épisode « A Witch's Tail », c'est bien Phoebe, alors sirène, qui tue la Néréide (*sea hag*) tandis que Necron, autre puissant démon, est vaincu par les sœurs

Halliwell finalement réunies. Nul prince charmant ne vient pour les secourir. Et même lorsque la survie de la sirène Mylie ne tient plus qu'à un « je t'aime » de son amoureux, suivant le modèle de *La petite sirène* d'Andersen, ce sont les sœurs Halliwell qui œuvrent pour permettre un dénouement heureux, utilisant l'apprenti prince charmant seulement comme un moyen. Il en va de même dans « Happily Ever After » puisque Piper réussit à anéantir à elle seule tous les ennemis issus des contes de fées. Elle gagne d'abord son duel contre le chasseur de Blanche neige puis parvient à s'extraire avec sa grand-mère du ventre du loup du *Petit chaperon rouge*. Cette scène est d'autant plus intéressante qu'elle montre que Léo, incarnation du gentil chasseur de la version de Grimm qui secourt le Petit chaperon rouge et sa grand-mère, est incapable de sauver sa demoiselle en détresse, qui va se sauver elle-même. Ce faisant, Piper fait ainsi exploser tour à tour deux figures masculines, l'archétype du prédateur incarné par le loup, et celui du sauveur, incarné par Léo.

Fig. 1a, 1b : réification sexuelle du prince charmant (5.3 et 4.8)

1a



1b



- 22 On retrouve cette remise en question du statut salvateur de l'homme, toujours dans le même épisode, avec la figure du prince charmant incarné par le bien nommé Adam Prince. Ce dernier, amouraché de Phoebe, finit par être contrôlé par la méchante sorcière après que celle-ci l'a embrassé sur la bouche [fig. 1a]. Cette scène dénote, d'une part, une réappropriation du baiser miraculeux, attribut du prince charmant, qui devient ici baiser venimeux et, d'autre part, le basculement du prince du rôle actif à celui de victime. Par la suite, la sorcière le missionnera afin qu'il piège Phoebe, métamorphosée en Cendrillon. Le Prince Charmant n'a donc plus rien d'héroïque puisqu'il est instrumentalisé et tentera de tuer sa bien-aimée.
- 23 Il en va de même pour le prince de l'épisode « A Knight to Remember » qui est ensorcelé par la maléfique enchanteresse afin que celle-ci puisse avoir un enfant de lui - elle le viole en quelque sorte - et hériter du trône [fig.1b]. Le dénouement verra les sœurs Halliwell vaincre l'enchanteresse et brider ses pouvoirs, et le prince, réduit à un simple objet sexuel au torse nu, sera sauvé par le baiser de la princesse... « charmante ». Tout le schéma actantiel du conte de fée se trouve alors subverti.
- 24 *Charmed* épouserait donc le féminisme deuxième vague en vogue des années 1960 aux années 1980, un féminisme organisé, politique, militant, prônant la parité et fustigeant la société patriarcale. On pense notamment à des figures emblématiques telles que l'essayiste Betty Friedan ou bien encore de la militante féministe Molly Yard. À travers *Charmed*, et notamment par sa lecture des contes de fées, on retrouve cette idée de *female empowerment* (« autonomisation des femmes ») qui s'accompagne parfois d'une certaine répulsion de la gent masculine, faisant ainsi écho au féminisme deuxième vague qui fut marqué par une profonde misandrie dans ses franges les plus radicales, Valerie Solanas en tête. Dans l'épisode « A Witch's Tail », Phoebe, fraîchement séparée de Cole, son mari littéralement démoniaque, semble incarner l'archétype de la féministe deuxième vague. Elle se réjouit notamment des retombées positives de son divorce: « Well, you know, nothing perks up a girl's career like sending her husband straight to hell. » Le carriérisme étant aussi un trait du féminisme deuxième vague. Plus tard, elle persiste et signe: « Sorry, like you need a man to be complete. That kind of thinking dates back to the days

we all had tails. » Il n'est sans doute pas anodin que Phoebe, dont le cœur est brisé, se transforme en sirène dont on apprend qu'elle est une créature au cœur froid, jadis déçue en amour. À rebours de la version d'Andersen et de Disney, Phoebe embrasse son nouveau statut de sirène pour s'exiler et fuir le monde et les hommes et jouir de sa liberté retrouvée... avant d'être « sauvée » par l'amour de Cole, ce qui vient contredire une lecture féministe deuxième vague de la série.

- 25 Et, en effet, bien que *Charmed* soit une fiction mettant en avant des femmes fortes, indépendantes et solidaires, une fiction qui réécrit les contes en s'adonnant au *genderbending*, elle ne propose pas pour autant un programme politique et des idées proches du militantisme féminisme des années 1960-1970. Du fait de son rapport aux hommes et à la société, de même que l'absence de politique, *Charmed* semble plus proche du post-féminisme des années 1990, contemporain à sa diffusion.

Vaincre la vieille sorcière : *Charmed*, conte de post-féministes ?

- 26 En s'attardant davantage sur le féminisme de la série, particulièrement lorsqu'elle traite des contes de fées, on s'aperçoit qu'une lecture féministe deuxième vague ne tient pas. Les contes de fées ont beau être féminisés, ils ne sont pas empreints du féminisme des années 1960 mais bien du post-féminisme des années 1990. Ce féminisme troisième vague se distingue par une différence palpable des combats et de la manière de les mener. On décèle dans cette nouvelle vague un sentiment de victoire, comme si la parité, l'égalité des sexes avaient été atteintes et qu'elles ne méritaient plus de combats d'ampleur¹⁹. De fait, alors que leurs aînées s'organisaient et militaient collectivement, les post-féministes des années 1990 entretiennent un rapport plus individuel et mesuré à la lutte :

Women of the third generation have often embodied an individual spirit that appears to counter the 'collective movement ethos' of second-wave feminism that developed in the 1960s, the era of 'flower power'²⁰.

- 27 L'indépendance fait toujours partie des revendications mais on ne l'oppose plus à l'idée de félicité domestique, au mariage, à la vie de famille²¹ : fondamentalement, les post-féministes ne sont pas « anti-hommes ». Elles incarnent une sorte de résolution dialectique entre des aspirations de liberté, d'indépendance, de féminité et des aspirations plus traditionnelles qui tranchent avec l'héritage des féministes de la deuxième vague.

- 28 On voit bien qu'une série comme *Charmed* illustre cette définition : les sœurs Halliwell sont à la fois des jeunes femmes séduisantes, féminines, en quête perpétuelle de l'homme idéal, du prince charmant, et des combattantes qui torturent et tuent des démons (hommes pour la plupart) à chaque épisode. Les sœurs Halliwell, comme Buffy Summers ou Lara Croft, incarnent le *Girl Power* des années 1990, appellation avant tout culturelle qui englobe toute une génération de jeunes femmes iconiques, dynamiques, qui défient gentiment l'oppression masculine. Selon l'universitaire et féministe américaine Susan J. Wolfe, les trois sœurs sorcières seraient même l'archétype du *Girl Power*:

They are the embodiment of Girl Power, sexy, beautiful young women who can and do still 'kiss ass'. They are constructed to appeal to third-wave feminists, the twenty- and thirty-year-old women pursuing individual solutions, seeking personal freedoms²².

- 29 *Charmed* est d'autant plus une série post-féministe que les représentations *positives* de la deuxième vague en sont absentes même si certaines (comme la grand-mère et la mère des sœurs, toutes deux mortes) peuvent être amenées à conseiller les sœurs d'outre-tombe afin que celles-ci résolvent par elles-mêmes leurs problèmes, magiques ou personnels, parfois les deux en même temps. Or, les représentations *négligées* de la deuxième vague sont, elles, très nombreuses, notamment dans les épisodes qui incorporent les contes de fées. La série voit alors s'affronter les vieilles sorcières menaçantes de la deuxième vague aux jeunes sorcières de la troisième vague, ces dernières prenant toujours l'avantage, signe que l'ethos des années 1960 est bien mort. Ce rejet métaphorique des féministes deuxième vague qu'illustre *Charmed* retranscrit le rejet, de la part des femmes d'aujourd'hui, d'un mouvement qu'elles trouvent manichéen et repoussant, un mouvement mené par des femmes « sinistres » dont elles refusent les dogmes²³. De fait, dans la série, la figure de la féministe des années 1960 est forcément maléfique.
- 30 Cette superposition des combats entre bonnes et mauvaises sorcières, et entre post-féministes et féministes deuxième vague est résumé par Piper en une phrase lorsque ses sœurs et elle apprennent qu'elles doivent affronter l'ignoble « Sea Hag » dans l'épisode « A Witch's Tail » :
- PIPER. Excuse me, when you said sea hag, did you mean like old-woman or evil-woman hag? (...)
- MYLIE. Hmm, she's kind of both.
- 31 En établissant cette distinction entre « old-woman hag » et « evil-woman hag », Piper semble rappeler la polysémie du terme « hag » qui renvoie effectivement à la sorcière (ici, des mers) mais aussi à la manière dont étaient justement surnommées les féministes deuxième vague, puisque « hag » était l'un de leurs surnoms. En assimilant la sorcière des mers à la vieille mégère, la série fait de la féministe deuxième vague une figure repoussante et dangereuse pour les post-féministes, justifiant ainsi son élimination :
- Phoebe's destruction of the hag suggests an inability to tolerate the aged or their influence on the lives of the 'young', and may symbolize the third-wave feminist rejection of second-wave feminists as 'dowdy' or 'asexual' women who try to control a younger generation's freedom of expression²⁴.
- 32 Il est intéressant, comme toujours, de remarquer à quel point la traduction française officielle de la série aplatit le relief de la version originale dans la mesure où toute l'ambiguïté entourant le terme « hag » est anéantie:
- PIPER. Excusez-moi, quand vous parlez de Néréide, vous voulez parler de ce verre marin répugnant ou d'un démon des eaux ? (...)
- MYLIE. Désolé, c'est un démon.
- 33 Par ailleurs, Notons que la « Sea hag » en question est interprétée par Diane Salinger (connue pour son rôle d'Appolonia dans *Carnivale*), qui, en 2002, a alors une petite cinquantaine d'années et représente ainsi la deuxième génération de féministes face aux sœurs Halliwell qui ont, elles, une vingtaine d'années. Il en va de même pour la méchante sorcière de l'épisode « Happily Ever After » qui est jouée par Natalija Nogulich, également âgée d'une cinquantaine d'années. Ces femmes, si elles sont monstrueuses dans leurs intentions ne le sont pas pour autant physiquement. Au contraire, elles sont séduisantes et sexuelles, mais elles incarnent une génération de femmes oppressantes, castratrices et dans une quête constante de pouvoir. D'ailleurs, la méchante sorcière demande à son miroir magique non pas qui est la plus belle du royaume, comme la marâtre de Blanche neige, mais bien qui est la sorcière la plus puissante. L'affrontement ne repose pas sur la

beauté, la féminité, mais sur le pouvoir (politique, social, sexuel...). L'ambition de ces quinquagénaires, figurations de la vague féministe précédente est bien de « contrôler et de museler²⁵ » (« control, silence ») la nouvelle génération et de perpétuer son idéologie, notamment en matière de guerre des sexes. Le cas de la méchante sorcière est en cela éclairant puisqu'elle réifie littéralement les hommes qu'elle croise, que ce soit le gardien du temple des contes de fées qui finit prisonnier du miroir magique, le chasseur de *Blanche neige* qu'elle fait naître de ses mains et qui lui obéit, ou Adam Prince qu'elle asservit après l'avoir embrassé. La relecture post-féministe des contes de fées épousée par la série n'a ainsi cessé de diaboliser le féminisme deuxième vague. Et son caractère, pour certains, aliénant et anachronique.

- 34 Ce conte post-féministe que nous propose *Charmed* illustre, d'autre part, le retour à un ordre patriarcal de manière consciente puisque nous ne sommes plus dans une guerre des sexes entre hommes et femmes, comme ce pouvait être le cas dans les années 1960. L'homme a été, en quelque sorte, re-virilisé et participe de la fin de l'idée de *female empowerment*. Cela est assez clair dans *Charmed* puisque la vie amoureuse des sœurs dépend d'autorités divines masculines, les Fondateurs. Dans l'épisode « Once Upon a Time », on apprend que Piper et Léo ont été punis par les Fondateurs après avoir tenté de se marier en cachette. Léo annonce donc à Piper qu'ils ne se reverront plus parce qu'ils ont transgressé les règles. Quand Piper, désespérée, se plaint ouvertement et dénonce cette oppression patriarcale, Prue n'a d'autre réponse que celle de la prudence, ce qui semble indiquer le retour à un *female containment* (« oppression des femmes ») pré-féministe. À la fin de l'épisode, face à la gronde de Piper et parce qu'elle place sa vie de sorcière avant sa vie personnelle comme l'exigent les Fondateurs, ces derniers consentent à ce qu'elle épouse Léo. Comme tout conte de fées, qui prend ici des teintes presque victoriennes, la morale surgit en fin de compte et est ainsi explicitée par Piper :

I'm actually beginning to understand why they don't want witches and whitelighters to be together. Marriage is hard enough, you know. But marriage to a whiterlighter... (...) If it means I have to give up Leo, then I guess it's a sacrifice I'm willing to make.

- 35 En quelque sorte, la leçon inculquée aux sœurs est la suivante: *The Elders know best*²⁶.
- 36 À l'échelle de la série, cette force patriarcale qu'incarnent les Fondateurs ne sera jamais renversée par les sœurs qui, au contraire, accepteront bon gré, mal gré cette autorité oppressante. Et la fin de *Charmed* confirmera cette mainmise patriarcale sur la vie amoureuse des sœurs puisque Piper mènera une vie heureuse avec Léo, ange choisi et adoubé par les Fondateurs, tandis que Phoebe se mariera avec Coop, un Cupidon que les Fondateurs lui ont spécialement envoyé : nous ne sommes plus très loin des mariages de convenance.
- 37 En conclusion, cette lecture post-féministe des contes de fées que la série opère culmine avec une fin très conventionnelle où l'on a l'assurance que les sœurs vivront heureuses et auront beaucoup d'enfants. *Charmed* donne bien à voir les préceptes du post-féminisme en montrant que ce mouvement n'est pas tant une affaire de succession chronologique puisque le *post* du post-féminisme évoque surtout l'idée d'un dépassement du féminisme, autrement dit, nous sommes dans une autre forme de féminisme car le post-féminisme oblitère certains pans de l'identité des première et deuxième vagues qui reposait sur une puissance féminine contestataire, collective et politisée faisant parfois preuve de misandrie. Au contraire, on décèle dans le post-féminisme la volonté d'une coopération entre les sexes, d'une indépendance vis-à-vis des organisations féministes, de même

qu'un retour à l'idée de bonheur domestique, permise entre autres par le mariage et la maternité. Néanmoins, cet individualisme et cette apparente résurgence d'un modèle hétérosexué conspué dans les années 1960 ne signifient pas la mort de l'idée de féminisme mais sa réinvention. Nous ne sommes plus tant dans une quête globale du pouvoir que dans l'exercice quotidien d'une féminité plurielle et dépolitisée. Suivant partiellement l'idéal butlerien, le combat s'est éloigné de « la politique de représentation²⁷ » car il se fait désormais par l'individu, à son échelle, et par la subversion des modèles et valeurs traditionnels, les attentes genrées en tête. C'est bien là ce qu'exécute *Charmed* par son traitement *queer* des contes de fées.

BIBLIOGRAPHIE

BEELER Karin, « Old Myths, New Powers », in K. Beeler et S. Beeler (éds.), *Investigating Charmed: The Magic Power of TV*, Londres, I.B. Tauris, 2007, p. 101-111.

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Editons Robert Laffont, 1976 (pour la traduction française).

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006 (pour la traduction française).

CARLIER Christophe, *La clef des contes*, Paris, Ellipses, 1998.

DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe. L'expérience vécue* (Tome 2), Paris, Gallimard, Folio Essais n° 38, 1986.

DWORKIN Andrea, *Woman Hating*, New York, E. P. Dutton, 1974.

FEDE Anne, « Le Girl Power en question dans Xena Warrior Princess et Charmed », thèse de doctorat sous la direction de Divina Frau-Meigs, Paris, Université Paris Sorbonne Nouvelle, 2014.

FRIEDAN Betty, *The Feminine Mystique*, New York, W.W. Norton and Co., 1963.

LIABENOW Alonna, « The Significance of the Numbers Three, Four and Seven in Fairy Tales, Folklore, and Mythology », *Honors Projects*, 2014. Disponible à : <http://scholarworks.gvsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1409&context=honorsprojects>

MODLESKI Tania, *Feminism Without Women: Culture and Criticism*, New York, Routledge, 1991.

PICHARD Alexis, « Relectures, réécritures, réinventions : *Charmed* ou l'art du recyclage postmoderne » in *TV/Series*, numéro 6, décembre 2014, p. 86-108. Disponible à : <http://tvseries.revues.org/319>. DOI : 10.4000/tvseries.319

PIEGAY Victor-Arthur, « Trois sorcières et leurs attributs : normes et stéréotypes de genre dans *Charmed* », in *Gender et séries télévisées*, S. Hubier et E. La Vagueresse (éds.), Reims, EPURE, 2016, p.205-220.

PRESS Andrea L., *Women Watching Television: Gender, Class and Generation in the American Television Experience*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1991.

SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2001.

WEISS Piper, « 'Bewitched' Cast a Feminist Spell », *The Daily Beast*, 11 mars 2014. Disponible à : <http://www.thedailybeast.com/witw/articles/2014/03/11/life-lessons-learned-from-re-watching-bewitched.html>

WOLFE Susan J., « *Charming the Elders* », in *Investigating Charmed*, K. Beeler et S. Beeler (éds.), Londres, I.B.Tauris, 2007.

NOTES

1. En 2012, *Charmed* était la deuxième série la plus regardée sous forme de marathon (*binge watching*) sur les plateformes de vidéo à la demande. En 2013, CBS, détenteur des droits de la série, annonça qu'un *reboot* était en écriture. En 2016, le projet a été relancé mais n'a toujours pas abouti. En parallèle, l'histoire de la série, arrêtée en 2006, se poursuit depuis 2010 dans un *comic book* qui a récemment connu une deuxième saison.
2. En 2014, Anne Fede a soutenu une thèse dédiée à la représentation du *Girl Power* dans *Xena, Warrior Princess* (Syndication, 1995-2001) et *Charmed*. En 2016, Victor-Arthur Piégay a publié un article sur les normes et stéréotypes de genre dans *Charmed* au sein de l'ouvrage universitaire *Gender et séries télévisées* (Reims, ÉPURE, 2016).
3. Cet aspect de récit autonome se remarque par le choix des titres des épisodes traitant des contes de fées. Le premier épisode est intitulé « Once Upon a Time » (3.3) et le dernier « Happily Ever After » (5.3), soit les formules d'ouverture et de fermeture des contes. Nous mentionnons le reste des épisodes du corpus plus bas.
4. Voir en particulier les épisodes « Once Upon a Time », « Spin City » (6.18) et « Something Wicca This Way Comes » (7.22).
5. Christophe Carlier, *La clef des contes*, Paris, Ellipses, 1998, p. 18.
6. Alonna Liabenow, « The Significance of the Numbers Three, Four and Seven in Fairy Tales, Folklore, and Mythology », *Honors Projects*, 2014. Disponible à : <http://scholarworks.gvsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1409&context=honorsprojects> (consulté le 3 juillet 2016)
7. Notons ici l'homophonie entre *tail* (queue) et *tale* (conte) qui se double d'une référence à la tragédie *The Winter's Tale* de William Shakespeare (1611).
8. Pour une analyse plus approfondie des mécanismes intertextuels dans *Charmed*, nous renvoyons le lecteur à l'article d'Alexis Pichard intitulé « Relectures, réécritures, réinventions : *Charmed* ou l'art du recyclage postmoderne », *TV/Series*, numéro 6, décembre 2014. Disponible à : <http://tvseries.revues.org/319> (consulté le 4 juillet 2016)
9. Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2001, p.89-90.
10. Interview de Brad Kern dans le magazine français *Séries TV*, n°23, avril/mai 2004.
11. Au cours de la saison 2002-2003, *Charmed* est diffusée le dimanche à 20h au lieu du jeudi à 21h, horaire plus familial où elle fait face à la concurrence des *Simpson* (Fox, 1989-) et de *The Wonderful World of Disney* (ABC, 1991-).
12. Nous adaptons librement la taxinomie élaborée par Andrea Dworkin. Celle-ci distingue deux archétypes féminins, celui de la (belle-)mère diabolique (« the Mother as a Figure of Terror ») et celui de la jeune vierge passive (« the Beautiful Lump of Ultimate Good »). Notons qu'elle évoque la figure maternelle bienveillante lorsqu'elle aborde l'archétype de la mère diabolique. Voir Andrea Dworkin, *Woman Hating*, New York, E. P. Dutton, 1974, p. 34-43.
13. Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Editions Robert Laffont, 1976 (pour la traduction française).
14. Cette interprétation psychanalytique est illustrée dans l'épisode « Once Upon a Time » où le conte de fée sert de représentation métaphorique au passage de l'enfance à l'adolescence.

15. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. L'expérience vécue* (Tome 2), Paris, Gallimard, Folio Essais n°38, 1986, p. 43-44.
16. Karin Beeler, « Old Myths, New Powers », in K. Beeler et S. Beeler (éds.), *Investigating Charmed*, Londres, I.B.Tauris, 2007, p.102.
17. Piper Weiss, « 'Bewitched' Cast a Feminist Spell », *The Daily Beast*, 11 mars 2014. Disponible à : <http://www.thedailybeast.com/witw/articles/2014/03/11/life-lessons-learned-from-re-watching-bewitched.html> (consulté le 1^{er} décembre 2015)
18. Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York, W.W. Norton and Co., 1963.
19. Tania Modleski, *Feminism Without Women: Culture and Criticism*, New York, Routledge, 1991.
20. Karin Beeler, *op. cit.*, p.103.
21. Andrea L. Press, *Women Watching Television: Gender, Class and Generation in the American Television Experience*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1991.
22. Susan J. Wolfe, « Charming the Elders », in K. Beeler et S. Beeler (éds.), *Investigating Charmed*, Londres, I.B.Tauris, 2007, p. 91.
23. Nous citons ici une bloggeuse nommée Sophie Van Der Stegen qui a établi un éclairant « Manifeste du post-féministe » en neuf points. Disponible à : <http://thereisarteverywhere.blogspot.fr/2009/03/manifeste-du-post-feminisme.html> (consulté le 29 novembre 2015)
24. Karin Beeler, *op. cit.*, p.105.
25. *Ibid.*, p.110.
26. Nous jouons ici sur le titre de la sitcom phare des années 1950 *Father Knows Best* (*Papa a raison* ; CBS, 1954-1955 ; NBC, 1955-1958 ; CBS, 1958-1960).
27. Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006 (pour la traduction française), p.69.

RÉSUMÉS

Cet article étudie la manière dont la série *Charmed* (theWB, 1998-2006) incorpore et réadapte les contes de fées dans sa diégèse. À travers une sélection d'épisodes, nous montrons que la série fantastique entretient un rapport étroit avec le conte de fées. Personnages, imageries et espaces : elle répond aux principales caractéristiques du genre littéraire auquel elle va rendre hommage à de nombreuses reprises. Si cette démarche de pastiche et de détournement participe de la nature postmoderne de *Charmed*, elle se double d'aspirations féministes. En effet, le renversement des rôles genrés traditionnels visant à réhabiliter la figure de l'héroïne devient le biais par lequel la subversion du genre littéraire va s'opérer. Néanmoins, il faudra s'interroger sur le terme même de féminisme : dans le cas de la série, parle-t-on plutôt de féminisme deuxième vague hérité des années 1960 ou bien de post-féminisme, en vogue depuis les années 1990 ?

This article seeks to explore the way fantasy TV series *Charmed* incorporates and recycles fairy tales within its diegetic universe. Studying a range of episodes, we argue that *Charmed* maintains a close relationship with fairy tales. From its characters to its imagery and spaces, the series meets the main characteristics of the literary genre to which it pays homage in numerous episodes. True, this undertaking of pastiching and subverting the original tales participates in the overall postmodern dimension of *Charmed*, still it is coupled with feminist aspirations. In fact, the reversal of traditional gender roles aiming to reinstate the feminine heroine becomes

the means through which subverting the literary genre is made possible. Nonetheless, we need to question the very term “feminism”: as far as *Charmed* is concerned, are we looking at second-wave feminism, the social movement that rose in the 1960s, or rather post-feminism, the contemporary form of feminism?

INDEX

Mots-clés : Charmed, contes de fées, féminisme deuxième vague, post-féminisme, intertextualité, études de genre

Keywords : Charmed, fairy tales, second-wave feminism, post-feminism, intertextuality, gender studies, queer studies

AUTEUR

ALEXIS PICHARD

Agrégé d'anglais et ATER à l'université Paris Ouest et docteur en civilisation américaine, Alexis Pichard est l'auteur d'une thèse à l'université du Havre sur l'ambiguïté des représentations de la guerre contre la terreur dans les thrillers politiques 24 heures chrono et Homeland. Il a déjà consacré plusieurs ouvrages aux séries télévisées américaines, parmi lesquels *Les séries américaines, la société réinventée ?* (L'Harmattan, 2013), codirigé avec Aurélie Blot.

Alexis Pichard matches at the Université Paris Ouest, where he specialises in American civilisation. He completed a PhD at the Université du Havre on the ambiguous representations of the War on Terror in political thrillers like 24 and *Homeland*. He has already written several books on American television series, including *Les séries américaines, la société réinventée ?* (L'Harmattan, 2013), which he edited with Aurélie Blot.